
Le concept du « kinoobraz » dans le cinéma et la théorie d'Andrei Tarkovski

Macha Ovtchinnikova



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1222>

DOI : [10.4000/lcc.1222](https://doi.org/10.4000/lcc.1222)

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Macha Ovtchinnikova, « Le concept du « kinoobraz » dans le cinéma et la théorie d'Andrei Tarkovski », *Les chantiers de la création* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 28 décembre 2016, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1222>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Le concept du « kinoobraz » dans le cinéma et la théorie d'Andrei Tarkovski

Macha Ovtchinnikova

- 1 Cinéaste soviétique, Andreï Tarkovski disait souvent qu'il était au chômage imposé par les autorités du studio de Mosfilm à Moscou qui l'empêchaient de réaliser puis de diffuser ses œuvres. Pendant ce chômage, il développe une grande activité théorique : il enseigne et écrit des textes sur le temps, le scénario, le rythme, le montage, la musique. L'écriture théorique chez Tarkovski semble exigée par la nécessité aigue de faire un constat, de rendre compte de sa création artistique, de définir ses positions esthétiques, d'ériger un concept nouveau (même si le terme ne l'est pas), celui du *kinoobraz* (traduit souvent par « image cinématographique »). Les réflexions du cinéaste autour de ce concept étant réunies en grande partie dans l'ouvrage intitulé *Le Temps scellé* (Tarkovski, 2014), nous nous appuyons essentiellement sur ce texte dans notre étude. A travers le concept théorique du *kinoobraz* élaboré par Tarkovski, il s'agira d'étudier la relation ambivalente entre son œuvre cinématographique et sa théorie. On analysera d'abord la manière dont la pratique cinématographique propulse et alimente la réflexion théorique de Tarkovski sur la notion du *kinoobraz* avant d'en résumer les caractéristiques principales. Enfin, l'analyse filmique de deux extraits du film *Miroir* de Tarkovski permettra de soulever les limites de sa théorie nécessairement dépassée par son œuvre.
- 2 Le concept du *kinoobraz* élaboré par Tarkovski semble traversé par l'influence théorique de S. M. Eisenstein. Leur terminologie est proche : Eisenstein écrit sur l'*obraz* (image et racine du terme *kinoobraz*) et l'*izobrajenie* (représentation). Dans les textes d'Eisenstein, *izobrajenie* serait une représentation contenue dans le cadre. Elle possède une plasticité, et reflète des objets ou des corps matériels, visibles ou sonores. *Obraz* naît de la juxtaposition, collision, succession ou superposition de deux *izobrajénia*. Il est une image harmonieuse et générale d'une idée ou d'un thème générée par l'association des *izobrajénia*. Cette association est construite et articulée par le cinéaste grâce au

montage. Le procédé du montage serait capable de mettre en co-présence et corrélation, et de produire un sens à partir d'éléments hétérogènes, appartenant aux différents régimes. Le principe d'articulation des différents *izobraženiya* est un principe de conflit. Les références culturelles des deux cinéastes soviétiques sont similaires : la poésie japonaise, la peinture de Léonard de Vinci, les icônes orthodoxes. Une proximité conceptuelle se lit dans la place du spectateur ou dans l'idée de juxtaposition et d'articulation d'images hétérogènes qui produiraient une image globale harmonieuse. Or, Tarkovski s'oppose violemment au « cinéma de montage » (Tarkovski, 2014, 137) d'Eisenstein qu'il juge trop symbolique, dépouillé de vérité du temps, éloigné de la vie. A l'inverse, l'essence du *kinoobraz* tarkovskien est le temps dans sa matérialité la plus immédiate. La figure d'Eisenstein, théoricien et cinéaste, telle que l'aborde Tarkovski semble refléter la relation conflictuelle, antagonique, ambiguë entre l'œuvre artistique et le concept théorique. Ainsi, en rejetant l'héritage eisensteinien, Tarkovski s'en empare néanmoins pour formuler sa propre théorie artistique autour du concept central du *kinoobraz*.

1. La pratique cinématographique influence le concept théorique du *kinoobraz*

- 3 Ainsi l'influence principale pour la théorie de Tarkovski est sa propre pratique cinématographique. Au cours d'une série de conférences données à l'Institut du cinéma de Moscou où il avait lui-même étudié, Tarkovski aborde les différentes étapes de fabrication d'un film : le scénario, le tournage, le montage jusqu'à la réception du public. Ces différentes étapes contribuent à la constitution du *kinoobraz* :
- 4 Scénario
- 5 Le scénario, pour lui, doit être le fruit d'une observation attentive de la vie. Ce même principe et le souci de la proximité avec la vie s'étend sur l'étape du tournage.
- 6 Tournage
- 7 La mise en scène ne sert pas simplement à exprimer l'action. Elle est générée par l'état psychologique des personnages. Quant à l'acteur, idéalement il ne doit pas savoir à quel endroit du film serait monté l'épisode dans lequel il joue. Il doit être libre d'exister dans les circonstances du moment, de vivre dans l'instant, vivre physiologiquement et psychologiquement dans le temps du morceau filmé. Cette proximité avec la vie réelle doit être manifeste dans le choix et la création des costumes et des décors. Les décors sont choisis ou construits afin de favoriser le travail de la mise en scène et du chef opérateur. Le choix des angles de prise de vue participe également à refléter l'organicité de la vie. Le cinéaste convoque l'exemple de l'objectif 50 qui se rapproche le plus de l'œil humain. Pour Tarkovski, c'est le point de vue le plus organique et naturel au cinéma. De la même importance que la mise en scène, le son, la musique, les bruits relèvent de la création artistique. La composition du champ sonore doit être aussi minutieusement élaborée que la présence d'éléments visibles dans le champ visuel.
- 8 Montage
- 9 Le constat de sa propre pratique cinématographique amène Tarkovski à proposer une première piste de définition du terme *kinoobraz*. Il est une image cinématographique remplie du temps au moment du tournage et qui devient la cellule du montage. Tarkovski accorde ainsi une importance majeure à l'étape du tournage où l'action qui

se déploie dans le temps réel est fixée sur la pellicule dans toute sa durée véritable et selon le rythme qui lui est propre.

- 10 C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donne la vie. (Tarkovski, 2014, 144).
- 11 Si le temps apparaît, dans la théorie de Tarkovski, comme la substance essentielle du cinéma, la spécificité de l'image cinématographique est le rythme, la sensation du temps qui passe, de l'intensité temporelle. Quelle serait donc la fonction du montage ? Tarkovski semble en soulever deux : sculpter le temps et créer une unité cinématographique vivante. Cette unité cinématographique organique et vivante véhicule la vérité du temps. Elle serait précisément le *kinoobraz*.

2. Contours théoriques du concept du *kinoobraz*

2.1 *Khudojestvennyi obraz* : image artistique

- 12 Le terme *kinoobraz* (image cinématographique) partage sa racine *obraz* (image) avec un autre terme employé par le cinéaste dans ses écrits : *obrazovanie*, signifiant l'éducation ou l'élaboration. L'*obraz* artistique serait donc une construction, une élaboration selon une méthode poétique. Il faut accepter, accueillir, adhérer à cette image artistique comme on adhère à une religion car elle existe au-delà de tout raisonnement logique. Le mystère que confie une œuvre d'art à son spectateur reflète le rapport de l'artiste au monde.
- 13 L'art nous fait appréhender le réel à travers une expérience subjective. [...] En art, la connaissance est toujours une vision nouvelle et unique de l'univers, un hiéroglyphe de la vérité absolue. Elle est reçue comme une révélation, ou un désir spontané et brûlant d'appréhender intuitivement toutes les lois qui régissent le monde : sa beauté et sa laideur, sa douceur et sa cruauté, son infinité et ses limites. L'artiste les exprime par l'image, capteur de l'absolu. C'est par elle qu'est retenue une sensation de l'infini exprimée à travers des limites : le spirituel dans le matériel, l'immensité dans les dimensions d'un cadre. (Tarkovski, 2014, p. 48)
- 14 L'art apparaît donc comme l'unique domaine dans lequel la vie serait saisie et représentée de manière authentique, à la fois matérielle et mystérieuse. Et la méthode idéale d'élaboration de l'*obraz* artistique proviendrait directement de la poésie. Selon Tarkovski, les liaisons poétiques aspirent à refléter l'image de la vie dans ses moindres paradoxes. Il écrit : « Le cinéma est un art lié à la vie. Chaque jour étonne par son originalité et sa poésie. » (Tarkovski, 2001) Comme dans la théorie eisensteinienne, le *kinoobraz* se constitue à partir de la méthode poétique qui vise à harmoniser le paradoxe, l'ambivalence, les contraires.

2.2 *Kinoobraz* : la figure comme union harmonieuse des contraires fondée sur l'observation

- 15 Andrei Tarkovski affirmait que la vie naît du chaos et de l'union des phénomènes contraires. Les éléments divergents mais néanmoins intrinsèques au *kinoobraz*, le rendent unique, inimitable et indivisible. La vie en demeure le modèle absolu. Mais la convergence des divergences s'étend au-delà de la simple confrontation exprimée de façon imagée ou figurée. Le principe fondateur de la constitution du *kinoobraz* serait l'allégorie. Selon Tarkovski, le cinéaste s'appuie sur l'observation pour ériger le *kinoobraz*, une figure originale et typique, reflet fidèle de la vie dans tous ses paradoxes. Cette figure cinématographique réunit donc des mouvements et des énergies contradictoires afin d'atteindre une plasticité visuelle la plus proche de la vie. Dans une de ses interviews, Tarkovski affirme : « Dans la résolution plastique d'un problème donné, j'essaie de m'approcher de la vie, c'est-à-dire de penser les images (*obrazami*) qu'on peut fixer sur la pellicule. [...] Pour moi, le cinéma contemporain est la sculpture dans le temps. » (Tarkovski, 2001) La trajectoire théorique de Tarkovski aboutit au postulat central : l'essence de l'art cinématographique et du *kinoobraz*, en tant qu'unité artistique qui le compose, serait le temps.

2.3 *Kinoobraz* et la représentation du temps

- 16 Pour Tarkovski, la spécificité (qui se dit en russe *svoyéobrazie*, avec toujours cette même racine *obraz*) du *kinoobraz* est la représentation du temps. L'observation minutieuse permet de saisir un événement du réel dans toute son ampleur et dans toute sa durée. Il est bien sûr un travail de sélection, d'agencement, de « sculpture » à partir du matériau cinématographique, mais toujours en adéquation avec son essence temporelle.
- 17 Dans le *kinoobraz* comme dans la vie, on perçoit l'écoulement du temps de différentes manières. L'intensité de l'écoulement du temps est donc variable. Ce critère génère un rythme du flux temporel qui doit être respecté dès le moment du tournage. «
- 18 Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma et le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire. (Tarkovski, 2014, 142)
- 19 Dans cette citation, on retrouve, l'opposition esthétique de Tarkovski à Eisenstein qui écrivait en 1929 dans son article « Dramaturgie de la forme filmique » : « MONTAGE : Le film soviétique en a fait la condition et le nerf du film. » (Eisenstein, 2009, 24). Pour Tarkovski, l'essence du cinéma est de nature temporelle. Sélectionné dans le flux infini du temps, fixé sur la pellicule et « sculpté » selon la sensibilité de l'auteur et de son rythme propre, l'événement authentique s'ouvre sur l'infini, l'éternel et l'absolu. La trajectoire du *kinoobraz* ne s'achève ainsi pas au moment du montage, mais lors de sa rencontre avec le spectateur. L'émotion éprouvée par l'auteur lors de l'observation de l'événement puis de sa création artistique circule dans ce tissu vivant jusqu'au spectateur qui perçoit l'image, l'accepte ou la rejette. De cette « collaboration » artistique entre le cinéaste et le spectateur émerge une image cinématographique intègre, authentique, sensorielle et mystérieuse. Elle reflète tous les paradoxes de la vie et s'appuie sur l'union des contradictions substantielles.

- 20 La théorie de Tarkovski semble pourtant se heurter à une aporie. Dans une de ses conférences à l'institut du cinéma, Tarkovski déclare que l'image globale, l'*obraz* du monde apparaît non seulement grâce à la vue mais aussi grâce à l'ouïe. Les éléments sonores doivent donc être traités de la même manière que les éléments visuels. Selon Tarkovski, peu de gens savent travailler avec les sonorités de telle façon que le son soit une constituante souveraine du *kinoobraz* (Volkova, 2013 : 298). Cette déclaration soulève le paradoxe essentiel du *kinoobraz* tarkovskien.. Considéré comme une notion purement visuelle, le *kinoobraz* doit intégrer le son comme constituante souveraine. Pourtant, dans l'œuvre cinématographique de Tarkovski, le son semble assurer toutes les fonctions et puissances du *kinoobraz*. Cette aporie théorique du cinéaste peut être sinon résolue du moins dépassée par l'analyse filmique de ses œuvres.

3. Mise en crise du concept théorique du *kinoobraz* par la pratique cinématographique

- 21 Si Andreï Tarkovski semble exclure le son de sa théorie majeure consacrée au *kinoobraz*, il en fait pourtant un enjeu substantiel de son œuvre aux motifs autobiographiques, *Le Miroir* (1975). La bande-son de ce film, et plus précisément la voix du protagoniste-narrateur entretient avec l'image un rapport insolite. Alexeï est un cinéaste russe quarantenaire. Frappé par la maladie, en mauvais termes avec sa mère et son épouse, incapable de communiquer avec son fils, il se souvient de sa maison d'enfance, de sa mère jeune, de leur abandon par un père poète, de la période de la guerre. Les souvenirs, les rêves, les images d'archives, les moments actuels sont associés dans un récit poétique, hétérogène et harmonieux. Le corps d'Alexeï est invisible, relégué au hors-champ. Pourtant sa voix est omniprésente. Pour reprendre la terminologie de Michel Chion, on peut appeler cette voix *acousmètre* (Chion, 1984 : 16). La voix provient toujours du hors-champ. Cependant elle glisse au fil des séquences d'un statut à un autre : narrateur, personnage, auteur... Les personnages (la femme du protagoniste, Natalia ou son fils, Ignat) s'adressent à elle, lui répondent, réagissent, suggèrent par leur corps la présence d'un autre corps. Mais la voix peut être également au-delà de la diégèse ou la créer devant nous. Ce qui demeure commun entre ces trois voix hors-champ, c'est la conscience d'une connaissance lacunaire, d'apories soulevées par l'entreprise d'exploration de la mémoire. Les fonctions et les propriétés dont s'empare la voix dans *Le Miroir* transforment la bande son en champ opératoire du *kinoobraz*. Quelles sont donc ces fonctions et propriétés ?

3.1 La voix instaure le décor

- 22 La voix *off* qui ouvre le récit du *Miroir* est une voix errante, aussi bien dans l'espace (filmique) que dans le temps. Le corps émetteur de cette voix est invisible. Mais elle n'en devient pas pour autant une instance narratrice indéterminée et omnisciente. Celui qui parle fait partie du récit mais de manière ambivalente. La nature des images qui montrent des souvenirs appartenant davantage à la mère qu'au narrateur enfant, et le discours lacunaire de la voix *off* semble témoigner que cette voix ne convoque pas un souvenir mais l'*invente*. Plusieurs procédés filmiques et narratifs sont impliqués dans cette création : les mouvements de la caméra instaurent le décor. Les indications géographiques et temporelles de la voix accompagnées des travellings fluides imitant

presque les déplacements d'un corps dévoilent un paysage, un espace filmique. La relation entre la voix et l'action est paradoxale. Le narrateur du *Miroir* n'est pas une instance omnisciente qui raconte un souvenir ou invente un récit. La voix du narrateur s'imisce dans l'action, la crée et la découvre à la fois. Un dialogue s'esquisse alors entre la voix et l'action.

3.2 La voix explore le décor

- 23 La voix off du héros possède une texture riche et charnelle. Le décor qu'elle explore devient ainsi un espace à voir mais aussi à écouter (au sens employé par Térésa Faucon (Faucon, 2009 : 37-52)). Dans la séquence de conversation téléphonique entre Alexeï et sa mère, un long plan sans coupe accompagne les deux voix issues de deux corps invisibles. Un panoramique en demi-cercle dévoile des murs délabrés d'un appartement vétuste et les fenêtres donnant sur un mur : l'affiche française du film *Andreï Roublev* d'Andreï Tarkovski accrochée sur un des murs insiste sur la dimension autobiographique du film. Le choix d'un plan sans coupe rythmé par une lente progression en panoramiques et travellings, depuis la chambre vers le bureau par le couloir, vise à imiter le corps en mouvement. Durant le déplacement, le spectateur maintient la même proximité avec les voix d'Alexeï et de sa mère. Ainsi, ces voix semblent s'incarner dans leur rapport au décor. Invisible, la voix-off du protagoniste semble acquérir une véritable corporéité filmique.

3.3 La voix prend corps

- 24 La voix-off du *Miroir* place le spectateur du « côté du corps » du protagoniste. On entend sa voix non pas comme la voix d'autrui, mais comme notre propre voix. La proximité sonore entre le spectateur et la voix-off n'est jamais interrompue et garantit à elle seule le processus d'identification. Le spectateur ne s'identifie pas à un corps du personnage mais à une voix devenant *chair*. En accédant à la visibilité les choses, les corps et les décors offrent à cette voix, comme en échange, une *chair*, un corps. En instaurant le décor (création d'espaces virtuels des souvenirs et des rêves), en explorant le décor (création d'espaces actuels ancré dans le présent de la narration), en agissant sur les corps (dialogues entre Alexeï adulte, sa femme, sa mère et son fils), la voix d'Alexeï s'imisce dans le champ du visible, elle le modèle et le subit. En ce sens, elle est comparable à ce que Merleau-Ponty appelle chair dans le champ du visible et du tangible : « Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses. » (Merleau-Ponty, 2006, 173) La voix-off du *Miroir* active, depuis le champ sonore, le champ du visible en communiquant avec lui. Dans la théorie de Merleau-Ponty, la chair possède une ambivalence semblable à celle du *kinoobraz* tarkovskien. A la fois matière et présence, la chair est aussi « latence », virtualité.

3.4 La voix interroge la linéarité du temps

- 25 Les espaces métaphoriques du *Miroir* se révèlent à la vue dans leur assujettissement à la voix du protagoniste qui les convoque, les invente et les explore. Par mouvements vibratoires, la voix semble happer les espaces filmiques en rappelant leur statut allégorique. La voix structure l'espace filmique tout en déstructurant le temps. Cette

voix, à la fois chair et fantôme, interroge la linéarité du temps par le réseau complexe de correspondances temporelles qu'elle bâtit. Tout d'abord, par sa puissance charnelle, la voix-off nous fait circuler dans des espaces affectés par le temps (comme l'appartement délabré du héros ou le paysage de campagne magnifié par sa mémoire). Ensuite, en circulant dans des lieux insituables dans le temps, la voix-off semble les détacher du temps : lieux du passé, lieux du rêve, du fantasme, de la mémoire collective (archive). Enfin, la voix-off du *Miroir* semble capable d'un prodigieux dispositif : la création des souvenirs imaginaires. La séquence de la conversation téléphonique (où la mère évoque la mort de Liza, son ancienne collègue) est suivie par un souvenir filmé en noir et blanc retraçant une conversation douloureuse entre la mère jeune et sa collègue Liza (jeune et vivante). Ainsi, la voix-off du protagoniste propulse le passé vers le champ du visible. Or, il s'agit non plus de ses souvenirs, mais ceux, potentiellement, de sa mère.

- 26 Dans ce film, les couches temporelles semblent dépliées progressivement par la voix-off du protagoniste qui structure l'organisme filmique. Profondément ancrée dans l'image comme dans le récit, cette voix a le pouvoir de constituer des correspondances temporelles.
- 27 Le concept théorique du *kinoobraz* tel qu'il est défini par Andreï Tarkovski est intimement lié au temps, en tant que catégorie subjective et spirituelle, et à l'image, en tant que matière filmique. Cependant son œuvre cinématographique, qui est pourtant à l'origine de la pensée théorique du cinéaste, semble étendre les contours théoriques de ce concept. Le *Miroir* manifeste en effet une intensité sonore qui surplombe et complète le caractère visuel du *kinoobraz*. Comme souvent chez les cinéastes-théoriciens, la théorie et la pratique artistique ne coïncident pas parfaitement : elles s'influencent, se contredisent, s'affrontent, en somme, entretiennent un dialogue dialectique.

Références bibliographiques

Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1984

Térèse Faucon, « Ecouter l'espace. Du film à l'installation », dans Luc Vancheri (dir.), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Lyon : Aléas, 2009

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2006

Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris : Philippe Rey, 2014

Andreï Tarkovski interview avec Nicolas Guïbou de 1967, « La vie naît de la dysharmonie... » (« Jizn rojdaetsya iz disgarmonii... »), in *Kinovedtcheskiye zapiski* N°50, 2001.

Paola Volkova, *Le prix Nostos - la vie (Tsena Nostos - Jizn)*, Moscou : Zebra-E, 2013

RÉSUMÉS

Résumé : A travers le concept théorique du *kinoobraz* (qu'on traduirait par image cinématographique) élaboré par le cinéaste soviétique Andreï Tarkovski, il s'agira d'étudier la relation ambivalente entre son œuvre cinématographique et sa théorie. L'étude porte sur les

écrits du cinéaste réunis dans l'ouvrage *Le Temps scellé* et sur deux extraits de son film autobiographique *Le Miroir*. L'articulation entre l'image et le son (les voix-off émanant des corps invisibles) permettra de montrer la complexité sensible véhiculée par le concept du *kinoobraz*.

Abstract : Through the theoretical concept of *kinoobraz* (which could be translated by "cinematographic image") developed by Soviet filmmaker Andreï Tarkovski, this paper seeks to analyse the ambivalent relationship between Tarkovski's cinematographic works and theory. We will explore Tarkovski's writings gathered in the book *Sculpting in time* and two extracts from his autobiographical film *Mirror*. The articulation between image and sound (voice-overs coming from invisible bodies) will permit to show the complexity conveyed by the concept of *kinoobraz*.

INDEX

Keywords : Keywords : kinoobraz, sound, representation of the time, theoretical concept, cinematic practice

Mots-clés : Mots clés : kinoobraz, son, représentation du temps, concept théorique, pratique filmique

AUTEUR

MACHA OVTCHINNIKOVA

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 macha.ovtchinnikova@hotmail.fr